

L'expression des passions dans la théorie dramatique de Diderot

Katalin KOVÁCS

On connaît bien le rôle que tiennent *les passions* dans la pensée esthétique de Diderot. Dans le présent article, nous envisageons d'étudier ce concept dans les écrits de Diderot sur la théorie dramatique, notamment dans les *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), le discours *De la poésie dramatique* (1758), la *Lettre à Madame Riccoboni* (1758) et le *Paradoxe sur le comédien* (1778) et, à l'aide de ces textes, de cerner les noyaux conceptuels de la conception dramatique de Diderot ayant rapport à l'expression des passions.

Pour ce faire, il nous faudrait replacer, du moins de façon allusive, les écrits de Diderot sur la théorie dramatique dans leur contexte d'énonciation : nous ne pouvons, à aucun moment, perdre de vue la finalité de ces ouvrages, à savoir qu'ils visent à une *réforme théâtrale globale*. Les aspects d'une telle réforme étant fort nombreux, ne seront ici mis en relief que ceux qui sont relatifs à l'expression des passions.

Ceux-ci peuvent être situés, en principe, à deux niveaux qui ne sont d'ailleurs pas tout à fait distincts : d'une part, celui qui touche à la *performance des pièces de théâtre par l'acteur* et, de l'autre, celui qui concerne leur *réception par le spectateur*¹. C'est vers l'aspect premièrement évoqué que nous nous tournerons d'abord en parcourant ses principales composantes : l'idée du « tableau mouvant » étroitement liée au geste théâtral, le rôle de la pantomime ainsi que la fonction des cris et du silence.

La scène théâtrale conçue comme un tableau mouvant

La formule « tableau mouvant » apparaît dans la lettre de Diderot à Madame Riccoboni (1758), texte consécutif à la publication du discours *De la poésie dramatique*, où Diderot assimile le théâtre (terme figurant pour toutes sortes de pièces dramatiques) au tableau : « Le théâtre est un tableau ; mais c'est un tableau mouvant dont on n'a pas le temps d'examiner les détails². » En fait, cette phrase n'est pas de la plume de Diderot : elle est extraite d'une lettre écrite par Mme Riccoboni à laquelle Diderot réagit par ses propres remarques. Celles-ci ne font que

¹ Nous n'étudierons pas ici l'attitude de Diderot à l'égard du jeu de l'acteur enthousiaste ou de sang-froid, en d'autres termes, son fameux paradoxe sur le comédien. Voir à ce sujet LOJKINE, Stéphane, Introduction à *Diderot. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Armand Colin, 1992.

² DIDEROT, *Lettre à Madame Riccoboni* (27 novembre 1758), in *Œuvres*, t. V – *Correspondance*, édition établie par L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1997 (Bouquins), p. 78. Voir LOJKINE, Stéphane, « Le langage pictural dans le *Paradoxe sur le comédien* », in *Etudes sur Le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris VII (1991), textes réunis par G. Benrekassa, M. Buffat et P. Chartier, Paris, 1992 (Cahiers Textuel Paris VII), p. 87-99.

soutenir l'idée de la scène théâtrale conçue comme un tableau : Diderot exige que pareillement aux figures de la toile d'un peintre, les acteurs ne soient pas « symétrisés, roides, fichés, compassés et plantés en rond³ », en un mot, artificiels et sans mouvement. La scène théâtrale selon le goût de Diderot devrait s'inspirer de la manière de composer de Boucher, peintre réputé pour ses tableaux mouvementés.

Dans la même veine, Diderot énonce on ne peut plus directement que les acteurs, au lieu d'être semblables aux mannequins, devraient prendre pour modèle la bonne peinture et les grands tableaux⁴. Certes, de telles indications restent dans le vague jusqu'à ce que Diderot ne prenne le soin de dire ce qu'il faut entendre par « bonne peinture ». Cette précision vient un peu plus loin dans le texte :

Savez-vous quels sont les tableaux qui m'appellent sans cesse ? – Ceux qui m'offrent le spectacle d'un grand mouvement ? Point du tout ; mais ceux où les figures tranquilles me semblent prêtes à se mouvoir⁵.

Point de mouvement véhément, point de figures trop vivement agitées, mais des scènes tranquilles, dans un moment de suspense, suggérant la possibilité que les figures puissent se mettre en action. Ces propos paraissent étranges à la lumière de l'insistance de Diderot, dans sa pensée esthétique en général, sur la violence des passions dont on peut supposer qu'elle aille de pair avec l'action agitée des personnages de la scène⁶. Ils ne le sont pourtant guère, dès que l'on arrive à dissocier l'intensité de la passion de sa manifestation puisque cette dernière n'est pas forcément toujours violente⁷. Une phrase de Diderot, tirée du discours *De la poésie dramatique*, nous aide à élucider la relation de la passion et du mouvement énérgique :

Pour moi, je fais plus cas d'une passion, d'un caractère qui se développe peu à peu, et qui finit par se montrer dans toute son énérgie, que de ces combinaisons d'incidents dont on forme le tissu d'une pièce où les personnages et les spectateurs sont également ballottés⁸.

Selon ce passage, la prédilection de Diderot va vers le développement progressif de la passion, vers une passion en mouvement constant qui arrive graduellement à son point culminant où elle manifeste une énérgie maximale. Apparemment, Diderot prêche la violence des passions au théâtre seulement à condition que celles-ci soient montrées dans leur évolution. Le terme d'*incident* apparaît également dans le texte : il reprend le fil du raisonnement que Diderot avait exposé dans les *Entretiens sur le*

³ DIDEROT, *Lettre à Madame Riccoboni*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ Que l'on pense aux *Pensées philosophiques* de Diderot et à ses *Salons*, surtout avant 1767.

⁷ La dissociation de la passion violente de son expression est l'une des thèses principales de l'ouvrage de Winckelmann (*De l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture*, 1755) que Lessing reprend au début de son *Laocoon*.

⁸ DIDEROT, *De la poésie dramatique* (abrév. DPD), in *Œuvres esthétiques* (abrév. OE), éd. par P. Vernière, Paris, Bordas, 1988, p. 199.

Fils naturel. C'est dans cet écrit, antérieur à ceux qui ont été cités jusqu'ici, que se voit développé le contraste du *tableau sur la scène* et de l'incident imprévu et artificiellement arrangé, appelé *coup de théâtre* :

Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau⁹.

La comparaison des adjectifs et des adverbes attachés respectivement aux deux termes rend compte de la nature foncièrement différente des deux techniques théâtrales. Alors que le coup de théâtre, relevant du domaine de l'invraisemblable, est inattendu et cause un changement soudain, le tableau se caractérise par son naturel et sa vérité¹⁰. D'un côté l'artificiel et, de l'autre, le naturel : il n'est guère étonnant que Diderot s'élève énergiquement contre le premier. L'action dramatique idéale qu'imagine Diderot serait formée de la succession de tableaux vivants, conçus comme autant de moments bien choisis et mis en scène. La conception de l'action dramatique segmentée en tableaux peut paraître fort curieuse puisqu'elle contredit le principe de succession dans le déroulement de l'action. Dès lors, il nous semble que c'est le modèle pictural, avec l'accent mis sur le moment prégnant, qui se trouve à l'origine de cette idée.

Le tableau mis en scène : le rôle de la pantomime

L'exemple d'un canevas que Diderot esquisse, dans le discours *De la poésie dramatique*, sur le thème de la mort de Socrate, témoigne également de l'influence de la théorie picturale sur le domaine théâtral¹¹. Au lieu de montrer la continuité des événements, le scénario imaginaire se dissout en une suite de tableaux. Dans le commentaire de son canevas, Diderot remarque quelque peu sommairement : « peu de discours et beaucoup de mouvement¹². » Le rêve de Diderot dramaturge serait un théâtre basé principalement sur la *pantomime* : il comporterait des actions réduites, très peu de discours et ferait appel au langage des gestes énergiques, susceptible d'augmenter la tension de l'action dramatique et, par là, d'affecter fortement le spectateur¹³.

Pour ce qui est de la définition de la pantomime, Diderot la conçoit comme une sorte de tableau imaginaire auquel le poète se conforme en écrivant et qu'il est possible, voire nécessaire, de transmettre aux spectateurs : « La pantomime est le

⁹ DIDEROT *Entretiens sur le Fils naturel* (abrégé. EFN), in OE, p. 88.

¹⁰ « Surtout, négligez les coups de théâtre ; cherchez des tableaux ; rapprochez-vous de la vie réelle ... » *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 272.

¹² *Ibid.*, p. 276. Voir SZONDI, Péter, « Denis Diderot : théorie et pratique dramatique », in *Diderot*, Paris, Comédie Française, 1984, p. 33-61.

¹³ Voir DIECKMANN, Herbert, « Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts », in *Studien zur europäischen Aufklärung*, München, Wilhelm Fink, 1974, p. 372-424.

tableau qui existait dans l'imagination du poète, lorsqu'il écrivait ; et qu'il voudrait que la scène montrât à chaque instant lorsqu'on le joue¹⁴. » Comme Diderot le constate à propos du canevas de la mort de Socrate, c'est essentiellement par le moyen du langage gestuel que le tableau théâtral peut atteindre un effet pathétique : c'est le choix du sujet tragique et la condensation de l'action dans l'instant le plus touchant qui se trouvent à la base de l'énergie de la scène.

En réfléchissant sur la théorie dramatique de l'Antiquité, Diderot met l'accent sur le rôle de l'énergie et des passions dans leur conception. Il propose une vision succincte de « leur appareil » dont trois éléments retiennent particulièrement notre intérêt : les discours énergiques, les passions fortes et les tableaux¹⁵. Cette énumération donne, en effet, un résumé du réseau conceptuel que nous avons établi en parlant de la scène théâtrale idéale aux yeux de Diderot. Il nous reste à ajouter que l'importance de la pantomime – que Diderot appelle « scène muette » – l'emporte toujours sur celle de la scène parlée. Ce fait conduit évidemment à la surévaluation de la pantomime aux dépens du discours : sa fonction principale est, « toutes les fois qu'elle fait tableau », de donner « de l'énergie ou de la clarté au discours¹⁶ ». Le langage des gestes doit donc, en toute occasion, répondre au langage discursif. En outre, il doit en préciser le sens et le rendre plus énergique : nous voilà devant la revendication, bien connue des écrits des théoriciens des beaux-arts précurseurs de Diderot¹⁷, de la lisibilité et de l'expressivité de l'action qui se passe sur la scène. La mise en relief de cette exigence témoigne, d'un côté, de ce qu'en réfléchissant sur l'art dramatique, Diderot ne perd jamais de vue le spectateur et, de l'autre, de ce que l'action expressive entraîne des passions intenses et univoques. Diderot est d'ailleurs très clair sur la liaison intime des passions et des ressources dont dispose l'acteur dans le langage gestuel :

La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur : et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie¹⁸.

Au lieu de nous arrêter sur l'idée de la performance du comédien en général, nous nous tournerons vers les éléments de la citation qui, déterminant la représentation réussie des grandes passions, se situent dans le registre sonore : la voix et le ton.

Le registre acoustique du tableau théâtral

Les considérations de Diderot sont révélatrices du point de vue du rapport des passions aux mots inarticulés que l'acteur émet sur la scène.

¹⁴ DPD, p. 278. Voir TORT, Patrick, *L'origine du Paradoxe sur le comédien*, Paris, Vrin, 1980, p. 58.

¹⁵ DPD, p. 199.

¹⁶ *Ibid.*, p. 270. Voir DIECKMANN, Herbert, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », in *Studien zur europäischen Aufklärung*, éd. cit., p. 125-135.

¹⁷ Que l'on pense aux *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Du Bos.

¹⁸ EFN, p. 102.

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète¹⁹.

Diderot donne une image fort animée de l'effet de la passion violente qui veut s'exprimer par la voix : le résultat est moins un discours quelconque qu'un assemblage désordonné de bruits et de mots entrecoupés. En lisant cette description, qui foisonne en images auditives, on a l'impression d'assister à une phase antérieure à la formation du discours qui met en œuvre une multitude de facultés de l'homme, voire l'homme entier. C'est grâce à l'énergie première de cette « mise en œuvre globale » que le comportement de l'homme passionné, réduit aux murmures et aux cris, peut émouvoir le spectateur. Pleinement conscient de ce que le langage des passions ne se prête guère à une mise en paroles, Diderot essaie tout de même de le saisir comme s'il était possible de fixer par des mots le tourbillon des sentiments dont naît le discours. Il note la présence obsédante de quelques sentiments qui commencent à se cristalliser à l'intérieur de ce tourbillon, tout en observant que le reste, l'essentiel, se dissout dans une suite de bruits vagues.

Selon toute apparence, Diderot vise, ici comme ailleurs, à la plénitude de l'expression des passions : le moyen privilégié d'atteindre à cet objectif est, outre les *cris* et les *paroles entrecoupées*, avant tout le *silence*, surtout dans le cas des passions violentes : « Mais il en est des plaisirs violents ainsi que des peines profondes : ils sont muets²⁰ », dit-il dans le *Paradoxe sur le comédien*. Diderot affirme par là que la puissance expressive de l'absence totale de discours surpasse même celle du discours préverbal. Néanmoins, le fait que les cris et le silence se rapportent également à l'expression des passions fortes prouve qu'à l'époque de la rédaction de ses textes traitant de la théorie dramatique, Diderot est profondément convaincu de la liaison de l'expressivité et des passions violentes.

Le principe du mélange des passions

Les passions que l'on peut recenser dans le monologue de Dorval, qui introduit le second *Entretien*, se rapportent toutes à l'état singulier de l'homme enthousiaste : « L'imagination s'échauffe ; la passion s'émeut. On est successivement étonné, attendri, indigné, courroucé²¹. » Ces passions, correspondant à des états d'âme

¹⁹ *Ibid.*, p. 101-102.

²⁰ DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien* (abrég. PSC), in OE, p. 334.

²¹ EFN, p. 98.

successifs, ont le trait commun d'être violentes et intenses. Il y a un passage dans le *Paradoxe sur le comédien*, le portrait de l'acteur anglais Garrick, qui pourrait figurer à juste titre aux côtés du portrait du poète enthousiaste esquissé par Dorval et qui est, à notre avis, l'exposition la plus complète que Diderot donne de la succession des passions :

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu²².

Cette énumération est imposante, et par le nombre et par la diversité des passions recensées : celles-ci constituent une liste à laquelle manque visiblement, en contraste avec le portrait du poète inspiré de Dorval, toute spontanéité. Par là même, la gamme de passions dont dispose l'acteur anglais fonctionne semblablement à un répertoire enregistré dans la mémoire d'où le comédien peut choisir la passion dont il a besoin²³. Dans le cas du portrait de l'homme enthousiaste tout comme dans celui de l'homme maîtrisant parfaitement ses émotions, les passions se succèdent si rapidement qu'elles vont jusqu'à se mêler dans le moment du passage d'une passion à une autre. Par leur cooccurrence, les passions (suffisamment fortes en elles-mêmes) ne font que gagner en intensité. L'effet qu'elles suscitent est également intense : le spectateur atteint d'une passion violente composée doit en être secoué, donc être presque physiquement bouleversé.

Avant de passer à la perspective du spectateur, il nous reste une dernière question à soulever à propos de la représentation des passions, celle de leur modèle, conçu par l'auteur dramatique, auquel l'artiste doit se conformer. Quoique cet aspect se réinscrive à l'intérieur de la problématique plus générale du modèle idéal, l'une des notions-clés de l'esthétique diderotienne, cette dernière ne nous préoccupe à présent que dans la mesure où elle fournit des repères pour l'approche du modèle des passions.

Les passions et leur modèle

Les écrits théoriques de Diderot sur l'art dramatique ne traitent que rarement du modèle des passions : la plupart des passages consacrés à cette question se trouvent dans le *Paradoxe sur le comédien*. De toute manière, nous ne trouvons pas inutile de rapporter, avant d'étudier le *Paradoxe*, quelques indications choisies d'une façon très ciblée à ce sujet. La définition de la pantomime, déjà citée, relève aussi de cette

²² PSC, p. 328.

²³ Ce système paraît obéir au même principe que le catalogue des dessins de passions de Le Brun qui était, au XVII^e siècle et bien au-delà, à la disposition des peintres voulant représenter des états d'âme.

optique : Diderot comprend par le terme de pantomime, on s'en souvient, un tableau existant dans l'imagination du poète auquel il se conforme en écrivant.

Evidemment, le *tableau intérieur* n'est point le même pour les différents artistes. Diderot aborde cette question par une allusion à la peinture : « On propose un sujet à peindre à plusieurs artistes ; chacun le médite et l'exécute à sa manière, et il sort de leurs ateliers autant de tableaux différents²⁴. » Le tableau intérieur selon Diderot est, quoique conforme à une idée générale, en même temps toujours individuel. Etant à la recherche du modèle d'un « homme idéal », Diderot arrive à la conclusion que, pareillement aux peintres et sculpteurs antiques, l'artiste (l'acteur) peut toujours modifier son modèle intérieur selon les circonstances²⁵. Puisque le modèle idéal, pure construction de l'imagination, est impossible à rendre, il ne reste à l'artiste qu'à représenter le portrait qu'il obtient de manière empirique (par l'observation et par l'étude).

C'est également par rapport au tableau intérieur que Diderot insiste, tout au long du discours *De la poésie dramatique*, sur l'idée que le poète dramatique doit, avant de commencer sa scène, imaginer « l'action et le mouvement du personnage qu'il introduit », c'est-à-dire avoir présents dans l'imagination « sa démarche et son masque », donc un « simulacre qui inspire le premier mot²⁶ ». Les termes de « masque » et de « simulacre », auxquels on peut ajouter celui de « physionomie idéale » qui les suit de tout près, sont significatifs : ils se situent dans un registre, celui du feint et de l'artificiel et sont ainsi la réminiscence des « fantômes de passion » de l'abbé Du Bos²⁷.

Au demeurant, Diderot lui-même utilise le terme de « fantôme » plusieurs fois dans le *Paradoxe* lorsqu'il réfléchit sur les causes de la perfection du jeu de l'actrice Clairon. Elle « s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer », alors que ce modèle « qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle²⁸ ». La même idée de la conformité à un modèle conçu dans l'imagination – auquel l'acteur tâche de s'identifier en jouant – se trouve, à en croire Diderot, à l'origine du jeu de l'acteur Garrick qui, pour pouvoir rendre convenablement les caractères, s'entend à s'élever « à la grandeur d'un fantôme homérique²⁹ ».

Le terme de « fantôme » appartient chez Diderot à la sphère de la performance de l'acteur : c'est ce fantôme imaginaire qui seul rend possible la

²⁴ DPD, p. 278.

²⁵ *Ibid.*, p. 286.

²⁶ *Ibid.*, p. 249.

²⁷ Cf. DU BOS, abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, E.N.S.B.A., 1993, p. 9. Pourtant, tandis que chez Du Bos, les « passions artificielles » se rapportent au spectateur qui les ressent à la vue des œuvres d'art, le « masque » et le « simulacre » du discours *De la poésie dramatique* concernent le modèle de l'artiste.

²⁸ PSC, pp. 307-308. Cf. une autre référence au terme de fantôme : Diderot voit le talent de l'actrice Clairon en ce qu'elle travaille en imaginant « un grand fantôme » qu'elle copie ensuite de génie. *Ibid.*, p. 343.

²⁹ *Ibid.*, p. 347.

représentation des passions d'une façon toujours également parfaite et crédible aux yeux du spectateur. Le bon comédien doit donc prendre ses distances avec le modèle de la passion que la nature lui présente puisque la personne atteinte d'une passion violente, avec ses traits du visage défigurés, est souvent plus ridicule que touchante.

Une femme malheureuse, et vraiment malheureuse, pleure et ne vous touche point ; il y a pis, c'est qu'un trait léger qui la défigure vous fait rire ; c'est qu'un accent qui lui est propre dissonne à votre oreille et vous blesse ; c'est qu'un mouvement qui lui est habituel vous montre sa douleur ignoble et maussade ; c'est que les passions outrées sont presque toutes sujettes à des grimaces que l'artiste sans goût copie servilement, mais que le grand artiste évite³⁰.

Ainsi se trouve écartée, voire ridiculisée, dans le *Paradoxe* la conviction que Diderot prônait surtout dans les *Entretiens* où il voyait encore le meilleur moyen de toucher le spectateur dans la représentation d'une passion naturelle avec toutes ses outrances. Au lieu de la douleur commune d'une femme malheureuse quelconque, Diderot réclame la douleur maîtrisée, celle du comédien supérieur conscient, à tout moment, du caractère feint de la passion qu'il rend³¹. En comparant trois différents modèles humains, Diderot tire une conclusion fort défavorable à l'égard du modèle de la nature : il distingue « l'homme de la nature, l'homme du poète et l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous³². » Le modèle adopté par le bon acteur n'est autre chose que la nature grossie et les images des passions qu'il montre ressemblent à des portraits outrés.

La comparaison de la colère réelle de l'actrice Clairon et de la colère qu'elle représente sur scène donne un résultat apparemment inattendu puisque, Diderot le souligne, c'est sa colère réelle qui ressemble à la colère simulée. A propos du « masque de cette passion et de sa personne », il aboutit à la conclusion suivante : « Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention³³. » Il suffit donc que le comédien connaisse et sache parfaitement rendre les signes extérieurs des passions à partir du modèle idéal qu'il se forme préalablement³⁴. Il joue d'après un système d'agrandissement des « symptômes » des passions qui fonctionnent à la manière d'un mécanisme pour produire les passions véritables du spectateur³⁵. En revanche, celles de l'acteur sont toutes simulées : « On

³⁰ *Ibid.*, p. 317.

³¹ Voir GRIMALDI, Nicolas, *L'art ou la feinte passion. Essai sur l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1983.

³² PSC, p. 376.

³³ *Ibid.*, p. 357.

³⁴ *Ibid.*, p. 358.

³⁵ P. Chartier attire l'attention sur le rapport proportionnel entre l'intensité des passions ressenties par le comédien de sang-froid et le spectateur désireux d'être ému. Voir CHARTIER, Pierre, « Le paradoxe de l'entretien. L'entretien dans le *Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien* », in *Etudes sur le Neveu de Rameau et le Paradoxe sur le comédien de Denis Diderot*, éd. cit., p. 101-113.

feint tantôt la crainte, tantôt la pitié, pour amener les autres à ces sentiments divers. Ce que la passion elle-même n'a pu faire, la passion bien imitée l'exécute³⁶. » Il semble que le bon acteur selon Diderot soit celui qui montre sur la scène l'image la plus courante, la plus consensuelle des signes extérieurs de la passion. Le répertoire limité des passions existant dans l'imagination de l'acteur – et permettant, selon les circonstances, des variantes infinies – a l'avantage de rendre les passions aisément reconnaissables aux yeux du spectateur.

Les passions et le spectateur

L'esthétique théâtrale de Diderot est puissamment marquée par le point de vue du spectateur qui l'emporte souvent sur toute autre perspective. Finalement, c'est en vue d'offrir le plus de vraisemblance possible au spectateur, tout en affectant les passions de celui-ci, que Diderot envisage sa réforme du théâtre dont nous avons parcouru les éléments principaux – les tableaux sur la scène, l'aspect sonore de la représentation ainsi que la pantomime – dans leur rapport à l'expression des passions. Tandis qu'après le spectacle, le comédien professionnel ne ressent « ni trouble, ni douleur, ni mélancolie, ni affaissement d'âme », le spectateur remportera toutes ces impressions³⁷. Diderot en tant que spectateur veut être frappé et ému, en un mot, fortement touché par l'image des passions rendues sur la scène.

C'est grâce à l'imitation parfaitement réussie de ses signes extérieurs que l'émotion feinte par le comédien peut devenir crédible pour le spectateur qui, par la voie de l'identification, éprouve l'effet de la passion. Ce processus ressemble à une contagion affective susceptible de produire, à partir des signes de la douleur simulée par exemple, les larmes réelles du spectateur ému. Diderot recommande des passions fortes sur la scène : il exige le remplacement de l'effet passager et superficiel des coups de théâtre par les « effets terribles » des actions. Il prétend expressément que lors de la représentation, l'acteur ne doit jamais craindre de trop émouvoir le spectateur.

Ce que Diderot réclame du spectacle est donc la reformulation du vieux principe aristotélicien de la *catharsis* : il attend des pièces qu'elles suscitent chez le spectateur les sentiments de terreur et de pitié auxquels il fait d'ailleurs directement allusion en évoquant une scène horrifiante tirée d'Eschyle. Diderot se plaît visiblement à s'attarder sur l'image de l'instant épouvantable que vit Oreste persécuté par des furies : « Quel moment de terreur et de pitié que celui où l'on entend la prière et les gémissements du malheureux percer à travers les cris et les mouvements effroyables des êtres cruels qui le cherchent³⁸ ! » En associant l'aspect acoustique de la scène à l'importance de l'instant prégnant – qui se complètent par le moment choisi et la réminiscence de la théorie de la purgation des passions –, le tableau théâtral acquiert une expressivité maximale.

³⁶ PSC, p. 381.

³⁷ *Ibid.*, p. 313.

³⁸ DPD, p. 114.

Néanmoins, le spectateur ne peut ressentir les passions cathartiques qu'à condition que la représentation des actions soit claire, ce que Diderot ne cesse de revendiquer :

Tout doit être clair pour le spectateur. Confident de chaque personnage, instruit de ce qui s'est passé et de ce qui se passe, il y a cent moments où l'on n'a rien de mieux à faire que de lui déclarer nettement ce qui se passera³⁹.

Apparemment, Diderot rêve d'un jeu théâtral transparent et sans surprises, sans coups de théâtre fortuits : par l'exclusion de toute ambiguïté de l'enchaînement des événements, le spectateur peut facilement suivre leur déroulement et devenir, pour ainsi dire, complice de l'auteur dramatique. La fiction du *spectateur idéal* selon Diderot – que l'on pourrait appeler spectateur omniscient – sert, en effet, à la même finalité que l'exigence de la clarté de l'action : à l'augmentation de l'effet pathétique. Suivant le raisonnement de Diderot, cela signifie que si le spectateur est complètement instruit des événements qui se passent sur la scène, le moment pathétique en devient considérablement prolongé. Dans le cas de l'ignorance du spectateur, par exemple lors d'une scène de reconnaissance, son émotion est momentanée et passagère : ses larmes « ne coulent qu'au moment de la reconnaissance ». En revanche, celles du spectateur instruit « auraient coulé longtemps auparavant⁴⁰ » : de cette façon, l'expérience dramatique peut devenir plus intense.

Quant à la perspective de la représentation des passions au théâtre et à celle de leur effet sur le spectateur, les textes théoriques que Diderot consacre à l'art dramatique témoignent éloquentement de ce qu'elles ne sont que difficilement séparables. Effectivement, la réforme du théâtre qu'il envisage ne peut pas aller sans celle du spectateur. C'est à la lumière de ce principe général que nous avons essayé de démontrer la corrélation des éléments du réseau notionnel autour de l'expression des passions.

Notre point de départ était la théorie de la scène théâtrale conçue comme un tableau mouvant dans lequel le naturel et le vraisemblable entraient en opposition avec la fausseté du coup de théâtre traditionnel. Nous avons souligné la pertinence des termes d'inspiration picturale dans la théorie dramatique diderotienne dont l'expression « tableau sur la scène » est sans doute l'un des plus frappants. C'est encore l'analogie avec la peinture qui se manifeste dans le rôle des gestes énergiques et, en général, des moyens extra-verbaux de l'expression dramatique que Diderot préconise aux dépens du discours.

Certes, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le théâtre français connaît une mutation radicale – marquée, entre autres, par un fort mouvement de picturalisation – à laquelle Diderot, lui non plus, ne fait pas exception. Au lieu d'une

³⁹ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁰ *Ibid.*

pièce se déroulant selon une progression narrative bien articulée, l'enchaînement des événements se dissout en une suite de tableaux qui, conformément au principe du moment prégnant, emprunté à la peinture, concentrent l'action dans un instant émotionnellement chargé. L'emprunt des principes à la théorie picturale ébranle, en effet, les fondements de l'esthétique théâtrale qui, au XVII^e siècle, était encore dominée par la narration dialoguée, basée sur la rhétorique classique.

A l'époque des Lumières, on assiste donc à un mouvement inverse à celui qui caractérisait le théâtre du siècle précédant en France, lorsque c'était la théorie dramatique qui servait de modèle, tant au niveau terminologique qu'au niveau conceptuel, à la réflexion picturale alors naissante.